

Sanat ve Hayat Bağlamında, Sanat/Zanaat Söylemi

DOI NO: 10.5578/jss.66172

Erdal ÜNSAL*

Geliş Tarihi: 29.06.2017

Kabul Tarihi: 05.06.2018

Özet

Sanatın ve zanaatın, sanat hayat pratiği konusunda ki süreçleri farklı biçimde ortaya konmuş ve farklı anlaşılmıştır. Sanat bu pratiği, ekonomik sistemler ve bu sistemlerin ortaya koyduğu kurumlar üzerinden algılayarak sanat tarihi boyunca bunun mücadelesini vermiştir. Zanaat zaman içinde ortadan kalkmasına karşın, meslek niteliğini korumuş ve endüstriyel değişimler doğrultusunda yeni meslekler biçiminde (teknisyen, mühendis v. b.) ortaya çıkmıştır. Sanat, insanın yaratıcı ediminin teknik boyutundan, sanat eserinin yapısı ve üretim süreci gereği kaçınırken, zanaat farklı biçimlere bürünerek, sanat içerisine dâhil edilmeye çalışılmıştır. Sanat sürekli zanaatın bir karşıtı gibi görülmüş, sanatın ve zanaatın iç işleyişleri ve ortaya koydukları ürün açısından bu yanlış düşünce doğmuştur. Oysa sanat, doğayla karşıt bir tavır içerisinde olmuş ve sanatçı da kendine özgün doğasını yaratmaya çalışmıştır. Günümüz de bu iki kavramının kasıtlı ya da kasıtsız, bu biçimde değerlendirilmesi, karşımıza her şeyin sanat olabileceği gibi bir düşüncenin doğmasına yol açmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Hayat, Bağlam, Zanaat, Söylem

The Speech “Art/Craft” In Context With Art and Life

Abstract

The processes of art and craft on practices of art life were presented and read differently. During the art date, art struggled on this, perceiving this practice over economic systems and institutions which were presented by these systems. Although craft was disappeared afterwards, it maintained the quality of its own profession, and in the direction of industrial change, appeared in the form of new professions (technician, engineer etc.). While art refrains from the technical aspect of human creative act because of the structure of the art-work and production process, craft, with different forms, it was tried to be included into the art. Art has always been seen as an antagonist of craft; this wrong idea arised by interior operations and the product which was presented. But art has been in an anti-nature attitude and the artist has tried to create his/her original nature itself. Recently, intentionally or unintentionally, this kind of the assessment of these two concepts, has leded a thinking that everything might be “art”.

Keywords: Art, Life, Context, Craft, Speech

* Dr. Öğr. Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, eunsal@aku.edu.tr

Giriş

Bilim ve sanatın, popüler düşüncenin aksine, birbirlerini tamamladıkları, birbirlerine katkı sundukları ve birbirlerini kışkırttıkları gerek sanat tarihi gerekse bilim tarihi süreci içerisinde görülmektedir. Bilim ve sanat arasındaki birbirlerini güdüleyici bu ilişki, Rönesans olarak adlandırdığımız, bilim ve sanatta büyük dönüşümlere neden olan bir dönemi yaratmıştır. Rönesans öncesi, sanat farklı bir toplumsal konumda yer almaktaydı. Bu konum, disiplinler arası diyebileceğimiz bir ekip çalışmasına dayanmaktadır ve zanaat olarak görülmektedir. Rönesans'la beraber sanat ve zanaat ayrımı giderek tarihsel süreç içerisinde netleşmiştir. Bu netleşen ayrımında sanatın bireysel bir eylem, yapılan ya da ortaya konan yapıtın tek ve benzersiz olduğu düşüncesi egemen rol oynamaktadır. Bugün bile hala, her şeyin sanat, herkesin sanatçı olabileceği gibi, bütünüyle sanatın teknik yanına gönderme de bulunan bir yargı sürmektedir. Sanat bütünüyle ne teknik, ne oyuna ya da eğlendirici özelliğe dayalı, ne de zevk vericidir. Sanat bu saydığımız yararcı nitelikleri, sadece kendine özgün dilini zenginleştirmek, arzuladığı mesajı ya da duygulanımı uyandırmak için kullanır. Dahası, sanat öğretilmez, ancak sanata ve sanat üretmeye ilişkin yöntemlerin varlığı ve uygulamaları vardır. Çünkü sanatçının yapıtla kendisi arasında yaşadığı bitmek bilmez mücadele, her sanatçıya özgü biçimde ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle, sanatta malzeme, yöntem ve araç gereç asli unsur değildir. Malzemeye; işlevsellik, gereksinim gibi güncel yaşama ilişkin kimi eklemlemeler yapıldığı da, ortaya çıkan nesne zanaat diye adlandırılmaya başlanır. Ve sanatın gereksindiği bireyselliğin belirlediği yaratıcılık eyleminin alanından çıkmaya başlar. Yoğun emek gerektiren biçimlendirme ya da gelenekselleşmiş bir teknik söz konusuysa orada sanat tartışmalarının başladığını ya da başlayacağını varsaymaya başlayabiliriz(görmeye başlarız). Geleneksel ve modern sanat diye adlandırdığımız dönemlere ilişkin sıkça karşımıza çıkan bu tartışma, sanatsal üretim nesnelere sıradan alışıldık maddi kültür öğelerinden ayrılarak yüceltilmesine dek sürmüştür ve artık sanat eseri yüksek kültür ürünüdür ve ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Bu yazı geçmişten bugüne süregelen ve günümüzde de hala geçerliliğini koruyan ama güncel sanat ya da post modern sanat kapsamında da sıkça saldırılan bir kavramın; sanatçı ve kullandığı malzeme arasındaki iletişimin var edici yönünü hesaba katarak, günümüz sanatçı modelinin bu tartışma da ki yerine ilişkin varsayımlar da bulunmaktadır. Sanat/zanaat ve sanatçı/zanaatçı kavramlarının geçmişte ki konumlarına göz atarak, bugüne taşımak ve bugün bu kavram çiftleri arasındaki ilişkinin boyutlarını tartışmaktır. Çünkü bu kavram çiftleri arasındaki ilişki bugün bile karşıtlık- ki karşıtlık aynı zamanda tamamlayıcılık gibi bir niteliği de bu kavram çiftine ekler- ve derin bir ilişki biçiminde

görülmekte, sanata zanaatı eklemeye çalışmaktadır. Sanat ve sanatçı, sanat tarihi boyunca, sanatın kurumsallaşmasına karşı çıkmış ve bu uğurda avangard söylemler ve edimler geliştirmiştir. Sanat bu anlamda modern dönem bakış açısından da görülebileceği gibi, kendi içinde kendine yoğun eleştiriler yöneltebilmekte ve hesaplaşmasını yapabilmektedir. Bu nedenle, sanat ve zanaat ilişkisi başlangıcından bugüne taşınmış, zanaat kavramının bugün neredeyse tümüyle yok olduğu düşünüldüğünde, bugün bu kavramın yerine endüstri toplumunda karşılık gelebilecek ve meslek olarak adlandırabileceğimiz alanların sanatla ilişkisi tartışılacak ve sanatla kurulmaya çalışılan ilişkisinin anlamı sorgulanmaya çalışılacaktır. Burada söz konusu edilen sanat kavramı, yapısı ve başlangıçtaki görevi nedeniyle, görsel sanatlar ya da plastik sanatlar genelinden resim sanatı özeline vurgu yapmaktadır.

1. Sanat ve Hayat

1.1. Rönesans'a Doğru

Modern çağ diye adlandırdığımız ve genellikle de Rönesans'la birlikte ortaya çıkan, XX. Yüzyıla kadar süren, daha çok sınıfsal ilişkilerin yarattığı siyasal ve ekonomik düzenin sanat üzerinde yarattığı olumsuz yargı ki bu yargı sanatın aşırı derece de yüceltimine vurgu yapar- sanat ve hayat arasında ki bağın çözülme sürecinin başlangıcını yaratır. Bu bağ Rönesans'a kadar, sanatın bir meslek olmasından dolayı, işlevsel bir niteliğe sahiptir.

Daha önceleri, Ortaçağ'dan Rönesans'a kadar olan dönemde, sanatın kutsal mekânlarda ya da halkın uğrak yerlerinde halkla sürekli karşılaşma durumunda olduğunu görüyoruz. Ama adının bilindik bugünkü anlamında sanat olduğu konusunda görüş birliğine sahip değiliz. Ama yararçı ve işlevci bir konumda olduğunu ve basım ve çoğaltma tekniğinin olmadığı bir dönemde, önemli bir eksikliği giderdiğini ve sanatçının da olabildiğince kurallara ve istemlere bağlı kaldığını, kendine özgü bir alanı kendine açmadığını da görmekteyiz. Bu dönem de sanat gibi sanatçı imgesi de dönemin kolektivist anlayışına uygun olarak, yapıtlarını imzalamayan onu herkesin malı sayan Ortaçağ'a uygun dinsel bir anlayışa sahiptir.

Gotik sistem de, tıpkı çağın bilimi (ya da felsefesi gibi) herkesin malıydı; her sanatçı ona katkılarda bulunup kendine göre onu yorumlarken, o gerçekte hiç kimseye ait değildi. Bugün bile, birçok Gotik yapının mimarı ve o yapılarda çalışan yüzlerce sanatçı ya hiç tanınmamakta, ya da isimleri bir şans eseri olarak bilinmekte, sonraki kuşaklara başkaları tarafından aktarılmış olduğu için ulaşabilmektedir (Akyürek, 1994: 67).

Ortaçağ insanı için bir sanat eserinin ve onu güzelliğinin algılanması, insan aklının bir işlevidir. Sanat eseri, güzelliğini oluşturan iç düzenini çarpıcı bir biçimde açıklamalı, bize anlatmalı, göstermelidir; bizim bilme yetimize seslenmelidir (Akyürek, 1994: 70).

Resim ve heykelde açık- seçik anlatım ilkesi, her şeyden önce öyküleyici içeriğin görsel bir şema ile anlatılablmesini amaçlamaktadır. Sanatçının kaygısı budur. Katedrallerin ikonografik programları da genellikle bu sanatçılara en ince ayrıntılarına değin skolâstik din adamlarınca anlatılmaktaydı (zaten çoğunlukla bu sanatçıların kendileri de din adamlarıydı) (Akyürek, 1994: 74).

Bu dönem de birey anlayışı da bu doğrultuda kolektivist anlayış nedeniyle yoktur ve bu nedenle de Ortaçağ sanatçısı için özgünlük denen kavram da ona uzaktır. Doğa da aynı biçimde, birey anlayışı gibi maddi oluşundan ve kutsal inancın bir yaratısı olduğundan dolayı göz ardı edilir ve bunun deneysel olarak algılanması ve gözlemlenmesi bile düşünülmezdi. Zaten var olan ve var olması gereken şeyler için kutsal kaynaklara başvurularak onların bilgisi elde edilebilirdi. Sonuçta, sembolleşmiş ve simgeleşmiş bir anlatım biçimi karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemin sanatı açıklık, anlaşılabilirlik üzerine kurulmuş, sanat ve toplum arasındaki bağ-bilindik anlamda doğru çizim, özgünlük, algılayış, kavrayış ve imgelem gibi sanatçıya ait özel niteliklerin anlatım da öne çıkmamasına karşın- kurulmuş, sanat, dindaşları için gerekli olan içsel ve aşkınıc niteliği öne çıkaran bir biçimde gereksinimi yerine getirmiştir.

“Ruhun etkinlikleri”ni sanatta göstermeyi Yunanlılar bulmuştu; ama Ortaçağlı sanatçı bu amacı ne denli farklı yorumlarsa yorumlasın, bu miras olmasaydı, Kilise, kendi amaçları için, hiçbir zaman resim kullanamayacaktı... “Okumasını bilen için yazma neyse, okuma yazma bilmeyen için de resim odur” Papa Gregorius Magnus’un öğretisini anımsayalım (Gombrich, 1980: 122) .

Öncelikle resim “Tanrının evini güzelleştirmeye” ; ikincisi, azizlerin yaşamlarını anımsatmaya ve son olarak, resim “dindışı kesimin edebiyatı olduğundan” eğitim görmemişlerin zevk almasına yarar (Eco, 1999: 33) .

Rönesans’la birlikte, toplumsal ve ekonomik düzlemde yeni görüntüler ve sistemler belirmeye başlar. Ortaya çıkan yeni bir sınıf sanatın da dâhil olduğu kültürel kurumları değiştirmeye başlamaktadır. Ortaçağ dünya görüşünün bütüncül yapısı, parçalanmakta ve parçalı bir dünya görüşü; bireysellik ve doğaya karşı deneyselci bakış açısı öne çıkmaya başlamaktadır.

Skolastik’in tek bir mutlak doğru ve nesnel gerçeklik koşullanmasından kendini kurtaran sanatçı, kendi öznelliğinin tadını

çıkarmakta, yine dinsel konuları tanımlamakta olduğu resimlerine “kendi seçtiği” göz düzeyinden ve kendi bulunduğu noktadan bakmakta, perspektifin ilk denemelerini yapmaktadır (Akyürek, 1994: 99) .

Rönesans’a kadar olan dönemde, resmin ana teması ve resmin yer aldığı mekân, gerçek dünyada geçmezken, şimdi artık hem figür hem de mekân gerçek dünyadan alıntılanmıştır. İlgi tamamen gerçek dünyaya yönelmiştir. Sadece betimlenmek istenen dünya değil, resimlenen konu anlatılmak istenen bir sahnede figürlerin nasıl duracakları, bu anlam doğrultusunda, figürlerin nasıl gözükecekleri gibi- enine boyuna irdelenmekte, en iyi biçimde betimlenmek istenmektedir. Daha ileriki aşamalarda, sanatçının özgürlüğü ve özgünlüğü gündeme gelince, sanatçının iş yaptığı piyasanın da bu doğrultu da dönüştüğü, rekabet gibi kavramların gündeme geldiği, popüler olanın ve olmayanın kendine özgü bir biçimde bedel ödemeye başladığı görülmektedir. Yine de sanatın, destekleyicileri ve alıcıları değişmesine karşın yararlı ve işlevsel yanını korumakta, toplumsal anlam da anlaşılabilir, açıklanabilir niteliğini sürdürmektedir. Sanat hala hayatla olan bağını ve öğreticiliğini- bu anlamda- yitirmemiştir. Ama hedefi öbür dünya değil bu dünyadır.

1.2. *Rönesans’dan Günümüze*

XVIII. yüzyıl, yeni bir sınıfın doğması, endüstri devrimi gibi değişimler nedeniyle, ayrıca bir kentleşme sürecini de kapsar. Kentlerde toplanan nüfusun yarattığı kente özgü yapılanmalar sanatın kentle olan alışverişini artırmış, sanatçılarda kentli olmuşlardır. Kentleşme bu sürecin doğal bir sonucudur. Çünkü bilimsel ve teknolojik alanda ki gelişmeler iş bölümü denilen bir kavramın da ortaya çıkmasına neden olmuştur. Üretim biçimlerinin neredeyse tamamı birbirlerine gereksinir biçimde yapılanmış ve kent ekonomik ve sosyal anlamda da bir canlılığı simgeler olmuştur.

Kent, ne kadar genişlerse, işbölümünün belirleyici koşullarını o kadar fazla üretir. Büyüklüğünden dolayı, çok geniş bir yelpazede uzanan hizmetleri içine alabilen bir çevre yaratır. Ama aynı zamanda, aynı mekân içerisindeki birey sayısının artması ve müşteri kapmak için edilen rekabet, bireyi, belli bir alanda uzmanlaşmaya zorlar- bu uzmanlık, onu bir başkası tarafından kolayca yerinden edilmekten uzak tutsun diye. Şurası kesindir ki kent hayatı, insanın hayatta kalmak için doğayla giriştiği mücadeleyi, insanlararası bir kazanç mücadelesine dönüştürmüştür (Simmel, 2003: 98) .

XIX. yüzyılda, değişen ekonomik ve toplumsal koşullar sanat ve sanatçı kavramlarında köklü biçimde değişikliğe ve dönüşümlere neden olmaktadır. Sanatta, ortak bir beğeni ve yönelim yoktur; birlik ve bütünlük kavramları yok olmuştur. Hem alıcı hem de sanatçı için sanatta olasılıkların büyüdüğü, beğenilerin bu oranda farklılaştığı bir dönemin ortaya çıkmaya

başladığına tanık oluyoruz. Artık bireysel beğeni ve bireysellik hem alıcı hem sanatçı için aralarındaki mesafeyi açmaya başlamaktadır.

“Sanat” sözü, bizler için değişik bir anlam kazandı. Ve XIX. yüzyıl sanatının tarihi, hiçbir zaman, çağının en çok aranan veya en iyi ödenen ustalarının tarihi olmayacak; tersine, karşı- gelenekçi olma korkusuzluğunu ve inatçılığını gösteren, zamanın egemen ve geleneksel kurallarını eleştirerek, onları korkmadan didik didik eden ve sanatlarına yeni olanaklar yaratan bir küme dışarıda bırakılmış insanın sanatının tarihi olacaktır (Gombrich: 399) .

Sanatta ki bu sanatçı bireyselliğinin ve ekonomik sistemin bir uzantısı olarak bir sanat piyasasının gelişmesi, akademiler, galeriler ve müzeler gibi kendine özgü kurumların oluşmasına yol açmış ve günümüze kadar, bu kurumlar sanat edimi türleri ne kadar çeşitlense de varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Modern sanat olarak adlandırdığımız dönem, bireysel sanatçı tavırlarının üslup birliğine dönüştüğü ve bu dönem sürecinde sanatın saflaşmaya ve kendine dönüşmeye çalıştığı bir dönemdir.

Sanatta modernizm, öncesinde ressamın insanları, manzaraları ve tarihsel olayları aynı bunların göze görüneceği gibi resmederek dünyayı, onun kendini sunduğu biçimde temsil etmeye giriştiği bir noktaya işaret eder. Modernizmle birlikte bizatihi temsilin koşulları merkeze oturur; böylece sanat da bir anlamda kendi kendinin süjesi haline gelir (Danto, 2010: 29) .

Sanatın her bir kolu ve diğer sanat dalları gibi resim de kendine özgü olanı, salt kendine ait olanı belirlemek zorundaydı. Elbette resim “kendi yetkinlik alanını daraltacak ama aynı zamanda o alanın kendine ait oluşunu çok daha büyük bir kesinliğe bağlayacak” tı. Dolayısıyla bir sanat dalının pratiği aynı zamanda o sanatın özeleştiriydi; bu ise her bir sanat dalından “herhangi bir diğer sanattan ödünç alındığı ya da her hangi başka bir sanatın araçlarından olması muhtemel her bir etki” nin elenmesi demektir. Bu yolla her sanat dalı “saf” hale getirilecek ve kendi saflığında bağımsızlığının yanı sıra standartların da garantisini bulacaktır (Danto, 2010: 97) .

Modern sanat diye adlandırdığımız, bu dönemde, sanatın sonu, sanatın ölümü gibi kavramların çokça felsefe ve sanat eleştirisi tarafından tartışıldığı görülmektedir. Bu dönemde sanat eserleri, kapitalist sistemin değerler ölçeğinde en üst sırayı paylaşmaktadır. Bu dönemde sanat yüceltilmiş, sanat eseri galerilerinde ve müzelerde ayrıcalıklı yerini almış ve ticarileşmiştir. Hatta sanat, yüksek sanat, seçkin sanat gibi adlandırılmalarla neredeyse kutsallaştırılmıştır.

Hatta bugünlerde “yüksek sanat” terimini kullanmak, seçkin, dışlayıcı, erişilemez bir olgudan, günlük olgulardan farklı bir şeyden, bu yüzden de kendi kendine ayrıcalık bahşeden ve günlük yaşamın amacının

dışında kalan bir şeyden söz etmek anlamına gelir oldu- günlük yaşamın amacı dediğimiz de, yaşamını sürdürmek ve bünyevi trajikliğinin sırf günlük olmasından kaynaklandığını umursamadan, onun içinde, artık elden ne gelirse, serpilmek, gelişmektir (Kuspit, 2006: 18) .

Sanatın bu toplumsal düzlemde koparılışı ve bir ekonomi, galeri ve müze sistemlerine tutsak edilmesine karşı ya da sanatın sahiplik denilen mülkiyet kavramına karşı olarak, modern sonrası sanatçılar, hızlı tüketilebilir, sahiplenilemez ya da herkes tarafından sahiplenilebilir sanat eseri yaratma yöntemlerine giriştiler.

Sanatın piyasa tarafından ele geçirilmesine, alınıp satılan nadir bir ürüne indirgenmesine gösterilen direniş, sanatı nesneden fikre dönüştürme hamlelerinin berisindeki bir içgüdü halini alır. 20. Yüzyıl avangardının “hazır nesne” performans, yerleştirme, kavramsal sanat, çevresel sanat gibi stratejilerinin kurulmasında bu içgüdü etkili olacaktır (Baudelaire, 2004: 38).

Modern sanatı bu kışkırtma çabaları, ironik olarak, yine kendini evcilleştirmeye yönelik müze, müzayede, galeri gibi sistemlerin içine düşmüştür. Ama yine de sanatı kışkırtma görevi, bu asimilasyon çabalarına karşı günümüzde hala sürmektedir.

Resim, artık tarihsel gelişimin başlıca vasıtası olmadığı için, enstalasyon, performans, video, bilgisayar ve çeşitli karışık teknik biçimlerinin yanı sıra, toprak çalışmaları, beden sanatı, benim tabirimle “nesne sanatı” ve önceden haksız yere zanaat damgası yemiş bir çok sanat türünün açık ayrıklığındaki araçlardan yalnız bir tanesiydi (Danto, 2010: 170).

Sanat tarihinin bu gelişim serüveninde, sanat başlangıç da, temsil görevini iletişimde dâhil olduğu, temsilin eğitimini de kapsar doğrultuda, özel mekânlarda, bu ister izleyici isterse dinsel bir yaşayış biçiminin ana unsuru olarak tanımlansın hayatın her alanında yerine getirmekteydi. Burada sanat ve hayat olarak söz konusu edilen iki kavram çiftinin bağlamı; sanatın yaşamda bir gereklilik ya da yarar ilişkisinden koparılıp- ki bu bir anlamda mekânlarından da koparılmadığı- fiziki gereklilik ve fiziki yarar ilişkisinin ötesinde, başka bir düzleme taşınmasıdır. Bu düzlemde de bir mekân söz konusudur ama bu mekân artık açıklığını yitirmiş, sanat eseri denen nesnenin izleyicisiyle ya da yararlanıcısıyla arasına mesafe koymuştur. Sanat eseriyle, dolayimsız ilişki ya da iletişim, ulvi bir olgu olarak karşımıza çıkmıştır. Modern sanat dediğimiz, sanatın yüceleştirimi döneminden sonra, çağdaş, güncel ya da postmodern olarak adlandırılan dönem sanatı, modern sanatı kışkırtma, onu yerinden sökme gibi bir takım amaçlara yönelse de sanat yine, bu görevi tam anlamıyla gerçekleştirememiş yine özel mekânlara tutsak edilmiştir. Bir sanat eserinin, mekânla olan ilişkisinin onu varolma bağlamını nasıl etkilediğini görmek ilginçtir.

Ne var ki üst paleolitik çağda bile, Lascaux'nun mağara duvarlarında, daha geç dönem ressamlar öncellerini model alıyordu; zira, nasıl ateş yakmak için sabit bir yer varsa, resim yapmak için de sabit bir yer olması gerektiği yönündeki ritüel kararı, duvarı bir tür erken dönem eğitsel müze haline getirmişti (Danto, 2010: 88- 89).

“İçerinin dış dünyadan soyutlanmış olması gerekir, dolayısıyla pencereler genellikle yok edilmiştir. Duvarlar beyaza boyanmıştır. Işık kaynağı tavadır... Sanat, deyim yerindeyse, orada “kendi dünyasındadır” der. Böyle bir kurgunun amacı, dinsel yapılarda amaçlanandan pek farklı değildir- sanat yapıtları, dinsel hakikatler gibi, “sanki zamanın etkilerine maruz kalmamıştır.” Zamanın dışında ya da ötesinde olmak hali, zaten yapıtın geleceğe ait olduğunun bir tür öngörüsüdür (O'doherty, 2010: 9) .

Bu tür ritüel mekanlar, evrensel mitlerde okuduğumuz gibi bir zamanlar cennetle yeryüzünü birbirine bağlayan antik göbek kordonunun simgesel biçimde yeniden kurgulanmasıdır. Bu bağlantı, bir kabile ve o kabiledaki kast ya da topluluk için onların özel ilgi alanlarını temsil edecek şekilde simgesel olarak yeniden kurgulanır. Metafizik duygu verilmek istendiği için, mekan zamana ve değişime ilişkin görüntülerden korunur (O'doherty, 2010: 10) .

Bir nesnenin sanat eseri kimliğine kavuşmasında, mekânın rolü, sanat tarihi süreci boyunca sanatçılar tarafından asıl hedef olarak görülmüştür. Mekânın bu derece, sanat eserini uysallaştırıcı ve onu asimile edici boyutu, Modern dönem sonrası sanatın da sıkça test edilmiş ve onun bu ritüel anlamı değiştirilmeye çalışılmıştır. Sanat ve hayat arasında ki ilişkide mekânın mesafe koyucu işlevi, sanat eserinin dolaylımsız alımlanmasını engellemiş görünmektedir.

Sorun, sanatın toplumsal faydası (realizm) veya bunun reddedilmesi (estetizm); sanatın angaje veya özerk olması değil, sanatın ta kendisidir. Onun toplumsal işleyişi, kavrayışıdır: Kurumudur. Sanat ancak kendi kurumuna tutsaklığından özgürleşerek hayatı ele geçirebilir. Avangard şimdi bu devrimi siyasetin yedeğinde değil, siyasete rağmen, ya da kendini siyasallaştırarak gerçekleştirmeyi denemektedir (Bürger, 2004: 21- 22) .

Bu anlamda, müze ve galerileri, kışkırtıcı, anlamını dönüştürücü, asli mekan ve sanat eseri bağlamını yok edici çabalara modern dönem sonrası sanatında ve sanatçısında çokça rastlıyoruz. Sanat ve hayat arasındaki bağın sağlanması ya da güçlendirilmesi gibi savlar, sanatın alımlayıcı tarafından kolayca algılanması ve anlaşılması gibi kaygılara da gönderme yapmaz. Aslında sanat ve hayat bağlamı, sanatçının yaşama dair edindiği duyarlıklarının ve yapıtıyla kurduğu ilişkinin kendine özgü biçimde oluşturduğu dilin niteliksel haline gönderme yapar. Sanat ve zanaat

doğrultusunda bir sanat hayat pratiği, sadece popüler olanın ya da her yapılanın sanat olması gerektiği gibi sanatın yapı bozumuna neden olabilecek meşrulaştırma çabalarına dönüşebilmektedir. Bu tartışmanın diğer boyutu ya da diğer adlandırması da sanatın toplumsal boyutudur. Sanatın bu tür pratiklerle eşdeğer tutulması, sanatın bir süreç boyunca elde ettiği kazanımların görmezden gelinmesi demektir.

Ama sanat ne yalnızca üretici güçlerin ve üretim ilişkilerinin diyalektiğinin yoğunlaştığı ortaya çıkış tarzıyla, ne de içeriğinin toplumsal izlekçesi yoluyla toplumsaldır. Toplumsallığı daha çok topluma karşı olan konumuyla belirir; bu konuma da ancak özerk sanat olarak girer. Kendisini geçerli olan toplumsal ölçülere uydurmak, “toplumsal olarak yararlı” niteliğini kendisine vermek yerine, kendini bir kendine özgülük olarak kendi için billurlaştırmasıyla öne çıkar ve toplumu salt var oluşuyla eleştirir (Adorno, 1997: 263- 264) .

Sanatın “sanat ve hayat” pratiği denilen kavramı gerçekleştirme çabası, sanat izleyicisini olayın içine çekerek, sanatın hayat pratiğini; izleyici ile iletişimini, izleyicinin güncel yaşamında sıkça kullandığı içine malzemelerin ve araç- gereçlerin de dâhil olduğu semboller ve simgeler sistemini kullanarak gerçekleştirmektir. Sanatın içine dâhil ettiği tanıdık fiziksel ve imgesel unsurlar, izleyici ile sanatçı ve eser arasında yeni bir iletişim bağlamı yaratmak, sanatsal edimi ya da sanatsal yaratımı izleyiciye yaklaştırarak, aradaki sanatın yüceltime bağlı anlamının oluşturduğu mesafeyi azaltmak amacını gütmektedir. Bu anlamda sanat tarihi içerisinde de bu tür söylemleriyle öne çıkan ve ortaya koydukları yapıtlarla, bu mesafeyi kapatmayı amaçlayan iki sanatçıdan söz etmek gerekir; Joseph Beuys ve Andy Warhol.

2. Sanat – Zanaat

2.1. Tanımlar, Kapsamlar

Sanat, insanın doğaya, dünyaya, kendine gibi tüm çevresiyle oluşturduğu iletişim, bağlantı ve bildirişim yöntemlerini de kapsayan kendine özgün edimlerdir ve yaratım süreci tümüyle özeldir. Bu edimler, sanatçının kendisiyle giriştiği mücadelenin deneyimleri yoluyla elde edilir ve hiçbir araca, malzemeye tahakkümü yoktur. Faydacı ya da fiziksel bir çıkar ya da işlev gütmmez. Sanat tarihi boyunca, dolaylı ya da dolaysız yararcı nitelik yüklenmeye çalışılmasına karşın bu nitelik hiçbir zaman sanat ve sanatçı tarafından içselleştirilmemiştir. Bir meslek olarak yapılanmamış ve bu uğurda meslek olarak yapılanmanın özgürleşmeyi engelleyici niteliği nedeniyle mücadele vermiştir. Zanaat ise faydacı bir amaç güden, kuralları, teknikleri, araçları ve ritüelleri olan meslek niteliğine sahip üretim biçimidir. Kuralları

belirleyen, ortaya çıkan nesne ve bu nesnenin üretildiği malzemedir. Sanatın aksine araca, malzemeye tahakkümü vardır.

Modern sanat ideallerinin ve pratiklerinin evrensel, ezeli ve ebedi olduğu ya da en azından eski Yunan'a veya Rönesans'a dek uzandığı yanılısamasına kapılmamızı daha da kolaylaştıran şeylerden biri de bizzat "sanat" (art) sözcüğündeki muğlaklıktır. İngilizcedeki art sözcüğü, at terbiyeciliği, şiir yazma, ayakkabıcılık, vazo ressamlığı ya da yöneticilik gibi her türlü insani beceriyi ifade etmek için kullanılan Latince *ars* ve Yunanca *techne* sözcüklerinden türetilmiştir. Bu eski düşünüş tarzında insanların sanat faaliyetlerinin karşıtı zanaat değil doğaydı (Shiner, 2004: 23) .

Doğaya karşılık olarak insan, Worringer' in de belirttiği gibi, ilkel dürtüsünün sonsuzluk karşısında onda yarattığı "hiçlik" duygusuna karşılık olarak kendi biyolojik gereksinimi doğrultusunda kendine özgü rahatlatıcı ve dengeleyici yapay bir doğa yaratma çabasına girişmiştir. Bu yapay doğa, doğaya karşıtır ve onu da "sanat" olarak adlandırır. Doğal olarak, bu edimin o anda ki karşılığı bilindik sanat edimi değil, bu edimin yaşamla kurduğu iletişimin yarattığı kendi varlığını duyumsama ve somutlama çabasıdır. Bu edimin ileriki aşamalarında, doğayla kurduğu karşıtılığın sanatçı açısından sürdürdüğü ve biçim değiştirdiğini gözlemliyoruz. Doğayla olan sanatın bu mücadelesi sürekli olmuş, kendi varlığını duyumsama ve somutlama gereksinimi hiç değişmemiştir. Sanatçı bu yolla, doğa da olduğu gibi kendi devingenliğini yaratarak sonsuzluğu ele geçirmeye çalışmaktadır.

Doğa ile sanat, ilkinin ürettiğini amaçsız üretmesi, oysa sanatçının yapıtını bir amaca yönelik olarak ortaya koymasıyla birbirinin karşıtıdır (Lenoir, 2003: 94) .

2.2. Tarihçe

Doğa ve sanat arasındaki, aslında birbirini tamamlayıcı ilişki, başlangıç da sanat doğanın aynasıdır ya da sanat benzetimdir v. b. sanatın yararcı ve işlevsel yanına gönderme yapan bir anlayışla birlikte sanatı biçimlemiştir. Doğal olarak, sanatın sürdürülmesinde ve toplumsal düzlem de toplumla aynı paralel yapıda yer almasında, hamiler ya da sanatçının siparişçileri büyük rol oynamaktaydı.

Sanat kendi mecrasında yürümeye başlamadan önce, toplumsal konumu ve bu konumda gösterdiği etkinlik doğrultusunda bir meslek olarak görülmekte ve meslek örgütlenmelerinde yer almaktaydı. Sanata ilişkin algılama amaç ve işlevsellik etrafında biçimlenen ürünler ya da nesnelerin toplumda tam karşılıklarının bulunmasına dayanmaktaydı. Sanat ve Zanaat arasında bugün anladığımız anlamıyla bir karşıtılıktan söz etmek olanaksızdı.

XVIII. Yüzyıldan önce “sanatçı” ve “zanaatçı” terimleri birbirlerinin yerine kullanılıyordu; “sanatçı” kelimesi yalnızca ressam ve besteciler için değil aynı zamanda ayakkabıcılar, at arabası tekerleği yapımcıları, simyacılar ve liberal sanatlar öğrencileri içinde kullanılabilirdi (Shiner, 2004: 24) .

Sanatçı zanaatçı ayrımının olmadığı dönemlerde, ortaya çıkan ürün ya da yapıt o dönemin bakış açısıyla nasıl adlandırılırsa adlandırılsın, bugünkü anlamıyla disiplinlerarası denebilecek yapı da farklı meslek guruplarının ortaklaşa beraberce ortaya çıkardıkları bir şeydir.

Arnold Hauser onbeşinci yüzyılın ikinci yarısında, sanatsal üretimin ortaklaşmacı bir niteliğe sahip olduğunu ve lonca atölyeleri içinde gerçekleştiğini anlatmaktadır. Sanatsal uğraş onbeşinci yüzyılın sonuna kadar hala ortaklaşa olarak yürütülmektedir (Wolf, 2000: 31) .

Bu görüş açısı, yani sanat eserinin ortaklaşa bir ürün olduğu fikri dolaylı ya da dolaysız bir sanat eserinin farklı etmenlerin bir araya gelerek, ekonomik ve toplumsal koşullar da dâhil olmak üzere çok katmanlı bir boyutun sonucunda üretildiğini ortaya koymaktadır. Plastik sanatlar üzerinden gidecek olursak, boyadan fırçaya, biçimlendirme ve yontma araçlarına kadar her türden etmeden söz edilebilir. Ama bu etmenlerin sanat eserinin ortaya çıkmasında diğer teknik olanakların tümünden sanat eserini biçimlendirdiği sanat dallarına göre, burada yani plastik sanatlarda sanatçının egemenlik alanının daha ağır bastığı düşüncesi öne çıkmaktadır. Günümüzde sanat başka alanlarla da işbirliği yapmaktadır ve yapmalıdır da. Tarihsel süreç içerisinde bu işbirlikleri ya da sanatçının kendi donanımının çeşitlendirilmesine ilişkin gereksinimlerinin günümüze yaklaşan bir süreçte ortaya çıktığına tanık olmaktadır.

İster fresk çiziminde (Raphael), ister çok- yazarlı tiyatro ürünlerinde (Shakespeare), isterse de besteciler arasındaki serbestçe melodi ve armoni alışverişlerinde (Bach) olsun, sanat üretimi işbirliği içinde gerçekleştiriliyor, tek bir sanat eseri birçok akıl ve elin bir araya gelmesiyle üretiliyordu (Shiner, 2004: 26) .

Buna ilişkin olarak, ressamın ilk olarak lonca biçiminde örgütlenmesine 14. Yüzyılda rastlamaktayız. Doğal olarak bundan önce de lonca olarak bir araya gelip kent ticaretiyle ilgili düzenlemeleri ve mesleki dayanışmaları gerçekleştirememiş olsalar da ressamlar, usta çırak ilişkisi içerisinde ki bir sistemi, diğer meslek insanları gibi yürütüyorlardı. Ama aynı zamanda da onların varlığını yeni bir biçime dönüştürecek bir ekonomik düzen ortaya çıkmaktadır. Bu düzen onların üretim ve tüketim sistemlerini dönüştürmektedir.

Gerçi bu yol boyunca bile, gerçekten de- zanaat statüleri ekonomik statüye dönüşen- “ustaların” çalıştığı bir örgüt olarak eski “loncalar” dan bir çoğu yaşamaktaydı. Ve bu loncalar, yeni ve eski loncaların kendi tekelciliğinden türemiş bir tür özerkliği ortadan kaldıran kapitalist ticaretin gelişmesiyle birlikte kendilerini bu karmaşık ilişkilerin ortasında bulmuşlardır (Williams, 1993: 58- 59) .

Bu farklılaşan ekonomik sistem, beraberinde, farklı örgütlenme biçimlerini de getirmiştir. Bunlar; akademiler ve meslek örgütlenme biçimleri olan iş dernekleridir.

Akademi içinde, bugün “sanat” adını verdiğimiz ve her şeyden önce resim ve heykel sanatlarını da içine alacak şekilde farklı bir örgüt formu gelişmiştir. Ortaya çıkan bu yeni form iki kaymaya işaret etmektedir: Birincisi, daha dünyevi bir tarzda üretimin başladığı sanat alanında eski asıl mesen olan kilisenin öneminin azalması – hatırlanacağı gibi loncalar daima bütünüyle özel bir dinsel öğe olarak içeriliyorlardı - ; ikincisi ise, “sanat” ın “zanaat” tan giderek farklılaşmasıdır. Ancak bu son evrenin karakteristiği, profesyonel derneğin öncelikle bir iş örgütü olmasıdır. Bu bilgi, ilk örgüt türlerinde genellikle birleşik olarak bulunan iş ve sanat uğraşları arasında pratik bir ayrılmanın ortaya çıktığını göstermektedir (Williams, 1993: 59- 61).

Akademiler, özellikle bugün sanat olarak adlandırdığımız, sanat ve onun dallarının eğitiminde varlık göstermektedirler. Daha önce usta – çırak ilişkisi üzerinden eğitim formasyonunu tamamlayan ve bugünkü anlamda eğitim metodolojisi yüzünden de bir meslek ve iş olarak tanımlayabileceğimiz sanat alanı artık akademi kurumsallaşması içinde öğretim alanını kurallaştırarak sürdürmektedir. Burada dinsel öğelerin ve hamilerin ortadan kalkmaya başlamasının da rol oynadığını gözden kaçırmamak gerekir. Usta – çırak ilişkisi öğretmen – öğrenci ilişkisine dönüşmektedir.

Bu değişimlerin birbirleriyle kaynaşması üç aşamada gerçekleşiyordu: 1860 ile 1750 arasındaki dönemi içine alan birinci aşamada modern sanat sisteminin Ortaçağın sonlarından itibaren bölük pörçük biçimde ortaya çıkmış olan birçok öğesi arasında sıkı bir bütünleşme başlıyordu; 1750 ile 1800 arasında kapsayan ikinci ve çok önemli aşamada güzel sanatlar zanaattan, sanatçı zanaatçıdan ve estetikde öteki deneyim biçimlerinden kesin olarak ayrılıyordu; 1800- 1830 yılları arasındaki son aşama olan sağlamlaştırma ve yüceltme aşamasında ise, “sanat” terimi bağımsız bir tinsel alanı göstermeye başlıyor, meslek olarak sanatçılık kutsanıyor ve estetik kavramı da beğenin yerini almaya başlıyordu (Shiner, 2004: 133- 134) .

Sanatın zanaattan koptuğu ve sanatçının da artık bir meslek erbabı olmadığı, farklı bir toplumsal düzlem de varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Güzel sanatlar alanında, kurumsal yapılaşmaların giderek artması, sanat

eserlerinin eskiden olduğu gibi zanaat eserlerinin yanında değil, bunun yerine galeriler, müzeler gibi kurumlarda sergilenmeye başlanmasına neden olmuştur. Tanımlar da yaşanan değişimler de olduğu gibi, farklılaşmaya başlamaktadır. Sanata özgü beceri ve zanaata özgü buluş gibi, beğeni ve estetikde de bölünmeler olmaktadır.

Bu bölünme, sanatın fayda ve eğlence yönlerinin getirdiği tatmini, sonraları estetik adını alacak olan özel bir zevk türünden ayıran bir bölünmeydi. Beğeni ile estetik arasındaki can alıcı fark şudur: Beğeni her zaman için iflah olmaz biçimde toplumsal bir kavram olagelmıştır ve en az doğanın veya sanatın güzelliği ya da anlamıyla olduğu kadar yeme içmeyle, giyim kuşama ve hal ve tavırlarla da alakalıdır... Yeni “estetik” (sıradan zevkler ve faydanın getirdiği tatmin) teriminin avantajı da bu türlü metaforik anlamlar taşıyor oluşuydu. Ancak burada beğenin estetiğe dönüşmesini getiren entelektüel süreci tetkik etmeden önce- sahnedeki aristokrat koltukların yerleştirilmesiyle amaçlanan sahneyi daha bir sükunetle dinlemek gibi- kimi “estetik” davranışların ortaya çıkışını ele almalıyız (Shiner, 2004: 209- 210) .

Sanattaki gerek kurumsal, gerekse sanata ilişkin kimi temel niteliklerde görülen dönüşümler de olduğu gibi aynı dönüşüm ve değişimleri zanaatta yaşamaktadır. Çünkü üretim sistemleri makineleşmekte, el işi dışlanmakta, zanaat atölyeleri kapanmaktadır. Sanat statü anlamında yükselirken, zanaat bir düşüş yaşamaktadır.

Sanayileşmedeki ilerlemelerle birlikte makineler, buhar gücü ve sıkı denetim altındaki çok katlı fabrikalar ortaya çıkıyordu: İlk başlarda sadece daha büyük işletmeler ve biraz daha fazla bir işbölümü vardı, sonra bir ara bazı makineler devreye girdi, arkasından su ve buhar gücü ve buna paralel olarak da daha kapsamlı bir makineleşme; böylece öyle bir aşamaya geliniyordu ki artık eski becerilerin çoğu fuzuli, eski çalışma biçimi ise imkânsız bir hale geliyordu . Artık çömlek ustaları ücret karşılığı iş yapan birer işçiydi; işgücündeki artışla birlikte işbölümü de artıyor ve sonunda işyeri sahibi tüccarlar üretim ve eğitim işlerini kontrollerine almaya başlıyorlardı (Shiner, 2004: 314) .

Zanaatın ortadan kalkmasıyla beraber, endüstri ürünlerinin artması, sanat ve zanaatı birleştirerek, endüstri ürünlerinin beceri ve estetik anlamda bütünleşmesi ya da işlevsellik, yararcılık ve estetiksel ilkelerle endüstri ürünlerinin gündelik yaşam da yerlerini almaları gerektiğine ilişkin eğitim yöntemleri ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu yöntemler, sanatla zanaatı yeniden buluşturmayı ve sanatı tasarım içine sokarak malzeme ve sanat arasındaki ilişkiyi kurmaya çalışmıştır.

Bauhaus projesinde el işi ile makine arasındaki çelişkinin yok edilmesi amaçlanmakta, yüksek sanatın, endüstrinin ve zanaatın birleştiği bir eğitim modeli hayal edilmekteydi... “Tüm görsel sanatların son hedefi tamamlanmış yapıdır! Yapıları bezemek bir zamanlar güzel sanatların en asil göreviydi... Bugün sanat izole durumundan ancak zanaatkârın bilinçli işbirliği ve çabalarıyla kurtulabilir... Mimarlar, heykeltıraşlar, ressamalar hepimiz zanaatlara dönmeliyiz! Çünkü sanat bir ‘meslek’ değildir. Aslında sanatçı yükselmiş bir zanaatkârdır (Köksal, 2009: 254) .

Zanaata ilişkin, bu dönüşümler; beğeni denilen kavramdan vazgeçilerek estetik biliminin sanata ilişkin ortaya çıkışı, zanaatın artık teknik bilimler düzeyinde varlığını sürdürmesi, zanaatın bu bilim ve teknoloji anlamında yaşadığı dönüşümler- ki teknik bilimler alanına farklı görünümde dâhil olmasıyla- sanattan tümüyle kopuşuna yol açmıştır. Ama güzel sanatlar sistemine, tüm ayrışmalara karşın teknik ve beceri bütünlüğünde yeni ortaya çıkmaya başlayan kimi alanlar, sanata dâhil edilmeye çalışılmıştır. Bu sanat tarihi süreci içerisinde, sanatın asimilasyonu olarak adlandırılmıştır. Sanata ilişkin asimilasyonlar, elbette ki bu kadarla da sınırlı olmamıştır. Sanatın “sanat ve hayat” pratiği anlayışı, sanat üzerinde tahakküm süreçlerini işleten ve onu ekonomik sisteme asimile ederek uysallaştırmaya ve dâhil etmeye çalışan ekonomik sistemin araçlarının anladığı “sanat ve hayat pratiğinden tamamen farklıdır. Bu nedenle sanat, kendi varlığını sürdürme ve mevcut duruma dâhil olma gibi olgularla başlangıcından bugüne savaş vermiştir.

Sonuç

Sanatın hayatla olan ilişkisi, sanat tarihi süreci boyunca sürekli iki tarafında kendi iç dinamikleri boyunca ekonomik sistemler üzerinden sürmüştür. Ekonomik sistemler üzerinden yürümediği dönemlerde ki bu ikili ilişki bu kez dolaylı bir boyuta dönüşmüştür. Bu dönemlerde bu ilişkiyi örtük olarak sürdüren sanat, Sonuç da yine de yaşamın bireyleri olan sanatçılar aracılığıyla sanat, duyarlıklarını dönemin kendine özgü, niteliklerini ve kurumlarını kendi dilinin özneliği ile ortaya koyar biçimde kendi doğrultusunda ilerlemektedir. Bu anlamda sanat kurumu, mücadelesini mekânlar ve yapıtlar üzerinden yürüterek, sanat yapıtının mali değerler sisteminin etkisinden kurtarmaya çalışarak, sanat yapıtı ortaya koymanın sıradan, gündelik ve herkesin katılımının sağlanabileceği ve herkesin yapabileceği türden bir uğraş haline gelmesini sağlamaya çalışmıştır. Sanat üzerindeki yüceltim kavramı, sanatçılar için sanatın durağanlık ya da sanatın ölümü olgusunu perçinlediği düşüncesiyle, kamusal sanat diyebileceğimiz, mali değerler sisteminin tüketemeyeceği bir yapıt türüne dönüştürmeyi amaçlamıştır. Sanatla hayatı birleştirme çabaları, genel olarak sanatın gündelik yaşamın hizmetinden çıktığı ve bizim yaşamımız da yer edinen nesnelere birer sanat yapıtı kimliği kazanması ya da bunların sanatın

katkısıyla estetik nesne değeri kazanmaları düşüncesi üzerine kendini inşa eder. Bu çabalar bunda en önemli payın, sanatın bir meslek niteliğinden uzaklaşması olduğu düşüncesindedir. Yani sanat için, “sanat ve hayat” pratiği ve zanaat için “sanat ve hayat” pratiği birbirlerinden apayrı bambaşka kavramlardır. Buna rağmen, sanat kendini üretirken, malzemeyle kurduğu ilişki ve malzemenin niteliği açısından, zanaatla iç içe geçmiş bir görünüm de sunmaktadır. Tuval dışında, farklı ifade araçları arayan sanat bu anlamda bulguladığı her türden malzemeyi kendine dönüştürmektedir. Sanat yapıtı malzemenin bu niteliği ile kimi zaman bir ekip çalışmasıyla, kimi zamanda sanatçıyla birlikte, malzeme yapıtı oluşturmaktadır. Daha da ilerisi, kimi sanatçıların- ki ülkemizde de bu türden davranışları ya da yöntemleri tercih edenler de vardır- telefon yoluyla atölyesinde ki asistanlarıyla yapıtı oluşturduklarını biliyoruz. Tek farkla, çırak asistana dönüşmüştür, değilse tümüyle bir zanaatçı yöntemi söz konusudur. Sanat ve zanaat’ ın sanat ve hayat pratiğini bir araya getirme anlamında farklı bir bakış açısıyla yaklaşan yapılanmalar da olmuştur. Bu yapılanmalardan belki de en etkilisi Bauhaus olmuştur. Bauhaus, her sanatçının iyi bir malzeme bilgisi ve becerisine sahip olması ve sanatsal duyarlılığı ile beraber bunu başkalarıyla işbirliği içinde hayata yararcı nesnelere eklemeyerek sanatsal bir boyut katma amacını taşıyordu. Bu çaba gerek sanatçılar, gerekse sanat tarihi ve müze gibi kurumlar tarafından kabul görmemiştir. Sanatçılar bunu, kendi konumları açısından tehdit gibi algılayıp reddederken, sözünü ettiğimiz kurumlar ise daha başka bir biçimde onları sanat kavramının başka boyutu ya da türü gibi sunmakta ve güzel sanatlar sistemi olarak adlandırdığımız bir sisteme yerleştirmektedir. Durum böyle olunca sıkça karşılaşılan temel eleştirel yaklaşımlardan birisi ortaya çıkmaktadır: Her şeyin sanat ve onu ortaya koyan herkesinde sanatçı sayıldığı bir dünya. Sanat ve zanaat arasında ki bu ayrım, bugüne kadar olan süreç de farklı düşünce biçimleriyle beraber ortaya çıkarak sanat ve zanaat arasındaki birlikteliği sağlamaktan öte uzaklaşılmasına neden olmaktadır. Aslında sanat ve zanaatın birleştirilmeye çalışılıp, birbirleri içerisine dâhil etmeye çalışmanın anlamı bulunmamaktadır. Bu iki kavram, tarihin hiçbir döneminde, toplumsal yapılanmanın onlara atfettiği geçici bir ortak konumun dışında hiçbir ortak yapılanmayı paylaşmamış görünmektedir. Bu nedenle, güzel sanatlar sistemi içerisine, bir mesleğin gereksindiği kurallar silsilesiyle, malzemeyle ve ortaya koyduğu faydacı ilkeyle kendini bulan ve konumlandıran bir üretme biçimini monte etmeye çalışmak olsa olsa sanatın asimilasyonuna yöneliktir. Sanat öyle bir olgudur ki, kendi içerisinde bu tür değişimleri üretmekte ve kendine dışarıdan bakmaktadır. Bu sanatın doğasının bir gereği olarak, onun gelişim ve var olma sürecinin bir koşulunu oluşturmaktadır.

Kaynakça

- Adorno T. 1997. Estetik Kuram(XII/ Toplum), (Ed.) Enis Batur, *Modernizmin Serüveni*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Akyürek, E. 1994. *Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat*, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Baudelaire, C. 2004. *Modern Hayatın Ressamı*, Çev. Ali Berktaş, II. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bürger, P. 2004. *Avangard Kuramı*, Çev. Erol Özbek, II. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Danto, A. C. , 2010. *Sanatın Sonundan Sonra*, Çev. Zeynep Demirsü, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eco, U. , 1999. *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, Çev. Kemal Atakay, II. Baskı, İstanbul: Can Yayınları.
- Gombrich, E. H. 1980. *Sanatın Öyküsü*, Çev. Bedrettin Cömert, XII. Baskı, Ankara: Remzi Kitabevi.
- Köksal, D. 2009. Cumhuriyet iolojisi ve Estetik Modernizm: Baltacıoğlu, Yeni Zamanlar ve Bauhaus, Ed. Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kuspit, D. 2006. *Sanatın Sonu*, Çev. Yasemin Tezgiden, II. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- Lenoir, B. 2003. *Sanat Yapıtı*, Çev. Aykut Derman, II. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- O'doherty, B. , 2010. *Beyaz Küpün içinde*, Çev. Ahu Antmen, İstanbul: Sel Yayınları.
- Shiner, L. 2004. *Sanatın İcadı*, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Simmel, G. 2003. *Modern Kültürde Çatışma*, Çev. Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Williams, R. 1993. *Kültür*, Çev. Suavi Aydın, Ankara: İmge Kitabevi.
- Wolf J. 2000. *Sanatın Toplumsal Üretimi*, Çev. Ayşegül Demir, İstanbul: Özne Yayınları.